Miscell. B. 3024

A. FAGGI

LE LETTERATURE MODERNE

E

L'EDUCAZIONE CONTEMPORANEA

Estratto dall'**Antologia Siciliana** f. VII-VIII

PALERMO
Stabilimento Tip. Lo Casto
1902

4

Miscell. B. 3027

Dono dell' Autore

LE LETTERATURE MODERNE

E

L' EDUCAZIONE CONTEMPORANEA (1)

Un corso di letterature moderne comparate non è cosa frequente nelle Facoltà di Lettere e Filosofia delle Università italiane. Le Facoltà di Lettere si presume debbano promuovere solamente gli studi di ciò che è remoto nel tempo o remotissimo nello spazio; e se ai corsi di latino e di greco si aggiungono volentieri corsi di sanscrito, di ebraico, di arabo e perfino di cinese e giapponese, non è così naturale che vengano ad aggiungersi corsi di Letteratura francese, inglese o tedesca. Ma ora le nostre idee cominciano a cambiarsi, nell' interesse medesimo degli studi che più ci stanno a cuore e hanno maggiore importanza nelle nostre Facoltà di lettere. Perchè se noi non possiamo, a mo' d'esempio, comprendere la letteratura italiana senza ricongiungerla con le letterature latina e greca da cui derivò forti e costanti influenze, egli è pur certo che non pos-

(1) Prolusione ad un corso libero di Letterature moderne comparate già tenuto nella R. Università di Palermo.

siamo comprendere nemmeno lo spirito di essa letteratura nei secoli più recenti, senza metterla in relazione col movimento delle altre letterature europee. La letteratura italiana ha preceduto cronologicamente le altre: mentre nelle altre nazioni si dormiva ancora il sogno medievale, noi avemmo la gran triade Dante, Petrarca, Boccaccio. Ma poi a poco a poco si andavano formando e svolgendo le altre letterature dell'Europa moderna, e come l'Italia avea ad esse comunicato forti impulsi, altrettanto forti ebbe a sua volta a subirne. Nello svolgimento del pensiero moderno c'è un concerto che affratella gli spiriti malgrado le barriere della nazionalità: espressi in forme diverse, secondo le diversità dell'arte, gli stessi sentimenti, le stesse inquietudini, le stesse speranze, gli stessi ideali sembrano correre attraverso i popoli dell'Europa.

Lo studio esclusivo dell'antichità può condurre a un concetto troppo ristretto dell'arte e della letteratura. L'arte classica per quanto elevata e perfetta, non è che una tra le forme possibili dell'arte: forma che corrispose a un certo momento storico della vita umana, passato il quale, benchè il suo spirito rimanga tra noi imperituro, non potrebbe senza stridente anacronismo risuscitarsi. Scrisse molto giustamente il Settembrini: « La Scienza non si ferma oggi a riguardare solamente alcuni esempi di bello, e non dice più agli artisti che il bello è stato una volta per sempre rappresentato nel mondo, e che non v'è altra speranza che imitare quella rappresentazione; ma essa riguarda l'arte di tutti i tempi e di tutte le nazioni, trova un bello universale ed eterno che ha nuove e libere leggi, e dice che le forme finite in cui si manifesta il vero infinito non sono già esaurite nel mondo, che il cuore umano non ha mandato tutte le sue voci; che immensi dolori, immense gioie e immense simpatie non sono state ancora espresse, ed aspettano l'artista che le esprima.

Nelle università delle altre nazioni, in Germania, in Inghilterra, in Francia non mancano le cattedre di lettarature moderne. Anzi parecchi scrittori si sono, già da parecchio tempo, posti il problema se non convenga addirittura introdurle come parte essenziale anche in quella che noi chiamiamo istruzione secondaria. Anche fra noi, in Italia, s'è fatto di recente, ma con

criteri sbagliati, la prova del liceo moderno coll' insegnamento del tedesco. Leggo nella *Scienza dell' educazione* del Bain che Lord Neaves in un indirizzo all'Associazione inglese delle Scienze sociali già nel 1870 raccomandava accanto al latino e al greco anche il francese, come mezzo per ottenere la precisione del pensiero: *ce qui n'est pas clair, n'est pas francais*, diceva infatti Rivarol. Il Sidgwick vorrebbe escludere il greco almeno dal ginnasio per insistere sul francese: Alex. I. Ellis va più in là: secondo lui mentre fin ora il tedesco ed il francese sono stati studi di ornamento, e il latino e il greco base della educazione letteraria, si dovrebbero ora invertire la parti; il tedesco e il francese seguirebbero immediatamente allo studio della lingua e della letteratura nazionale, il greco e il latino diventerebbero studi di perfezionamento. Così Matthew Arnold in un rapporto alla Commissione scolastica d'inchiesta sulle scuole medie della Germania vuole accanto al latino le principali lingue e letterature moderne. Il Bain propone un corso più o meno profondo di letteratura universale. Premesse già, egli dice, collo studio della lingua materna le nozioni circa i diversi generi letterari e le arti dello stile, acquistata una certa familiarità colla letteratura nazionale, si potrebbe procedere a un esame sul corso o svolgimento della letteratura nei più grandi popoli del mondo, compresi naturalmente i classici greci e latini, senza che tuttavia per un tal corso sia necessario lo studio delle lingue originali. Così alla conoscenza dei principali autori greci e romani si potrebbe e si dovrebbe aggiungere quella delle opere più salienti delle grandi letterature moderne.

Cerchiamo ora di stabilire i caratteri dell'arte antica e quelli dell'arte moderna, e così ne comprenderemo meglio il rispettivo valore per l'educazione dell'intelligenza e del gusto. Mi piace qui riportare uno squarcio del Taine, desunto dal suo libro sulla Filosofia dell'arte in Grecia. « Delicatezza della percezione, attitudine a cogliere i rapporti fini delle cose, senso delle sfumature, ecco ciò che permette al Greco di costruire un insieme di forme, di suoni, di colori, di elementi e di particolari insomma così ben legati fra loro; così intimamente congiunti, da farne una cosa vivente, che anzi sorpassi nel mondo ideale della fantasia l'armonia profonda del mondo reale. Bisogno di chia-

rezza, sentimento della misura, odio del vago e dell'astratto, disdegno del mostruoso e dell'enorme, gusto per i contorni determinati e precisi; ecco ciò che conduce il Greco a chiudere le sue concezioni in una forma facilmente percettibile all'immaginazione e ai sensi, e perciò a creare opere che ogni razza e ogni secolo possano comprendere, e che essendo umane sono perciò eterne. Amore e culto della vita presente, sentimento della forza umana, bisogno di serenità e di allegrezza, ecco ciò che lo porta ad evitare la pittura della infermità fisica e della malattia morale, a rappresentare la salute dell'anima e la perfezione del corpo, a completare la bellezza acquisita dell'espressione con la bellezza fondamentale del soggetto. Uno sguardo gittato sulla loro letteratura paragonata a quella dell'Oriente, del medioevo e dei tempi moderni, una lettura di Omero comparata a quella delle epopee indiane, della *Divina Commedia*, del *Fausto*, uno studio della loro prosa comparata alla prosa di ogni altro secolo o paese ce ne convincerebbe subito. Accanto al loro stile letterario ogni stile è enfatico, pesante, inesatto e forzato, accanto ai loro tipi morali ogni tipo è eccessivo, triste e malsano, rispetto ai loro quadri poetici e oratorii ogni quadro che non sia stato preso a prestito da loro è sproporzionato, mal collegato o fuori di luogo. »

Non si potrebbe innalzare un inno più entusiastico all'arte antica. Ma lo stesso Taine che qui parla ha poi creduto la letteratura inglese degna della sua speciale attenzione, e ne ha scritta in pagine meravigliose la storia, rilevando gli altissimi pregi d'uno Shakespeare, d'un Milton, d'uno Shelley. Lo stile della Divina Commedia rispetto allo stile d'Omero è dunque enfatico, pesante, inesatto e forzato? Non si potrebbe dirlo forse neanche del *Fausto*. Ma poi, come si può paragonare un'opera spontanea, collettiva, tramandata oralmente, qual'è l'Iliade, a un'opera riflessa uscita tutta dalla penna di uno scrittore qual'è la *Divina Commedia* o il *Fausto*? E i tipi dello Shakespeare sono eccessivi, tristi e malsani rispetto a quelli di Omero e dei tragici greci? Non fu detto dello Shakespeare ch'egli è il più grande conoscitore degli uomini; e dei suoi personaggi, che essi somigliano ad orologi *in vitro* che lasciano scoperto tutto il meccanismo ond'hanno il movimento? E se il Greco ebbe atti-

tudine a cogliere i rapporti fini e sensibili delle cose, ebbe eguale attitudine a coglierne i rapporti intimi e profondi, i quali per altro sono stati in gran parte rivelati solo dalla Psicologia e dalla scienza moderna della Natura? Se il Greco ebbe il gusto dei contorni precisi e determinati, ebbe ugualmente il senso delle sfumature? L'una cosa non contrasta l'altra? E l'eternità d'un'opera d'arte, la sua vitalità attraverso i secoli e le nazioni sta solamente nell'essere armonica in tutte le sue parti, nell'essere gittata in una forma facilmente percettibile ai sensi e all'imaginazione?

Ma egli è vero che il grande privilegio dell'arte classica sta nella perfezione della forma, o meglio nella maravigliosa corrispondenza tra la forma e il contenuto. La convenienza delle parti, il senso della misura, della proporzione, la determinatezza e la precisione dei contorni, sono le qualità che più vivamente ce la raccomandano per la nostra educazione. L'armonia tra lo spirito e il corpo, tra la bellezza fisica e la bellezza morale, la bellezza al pari della virtù concepita come numero, come simmetria, ecco in breve i capisaldi dell'estetica greca.

Ma il pensiero dagli antichi a noi ha progredito e la vita si è svolta. Progresso, evoluzione significano aumento di complessità. Il Taine medesimo paragonando la vita antica alla moderna mostra quanto quella sia primitiva, ingenua, semplice rispetto a questa, in cui tanta diversità di elementi e tanta complicatezza di fattori vengono ad incontrarsi. Anche il cuore degli antichi, come centro di sentimenti e di passioni, è più semplice, più logico del cuore dei moderni, che dai progressi del pensiero e dai crescenti bisogni della vita ha imparato le sue più grandi contradizioni. La lampada della vita moderna non è più una fiamma pura e tranquilla, nutrita di liquore d'oliva, ma una face resinosa e fumosa, che manda torbide e rosse faville. Tu avevi, dice il Nencioni, visto poco dell'immenso universo, poco amato e poco sofferto, e però, o divina Euritmia, il tuo volto è così calmo e sereno.

Le religioni pagane ignoravano il tormento dell'infinito. Questo suppone un dissidio tra l'anima e il corpo, tra lo spirito e la materia, tra la natura e Dio, che contraddice profondamente al genio greco. Gli Dei greci sono personificazioni antropo-

morfiche delle forze naturali e obbediscono anch' essi alla legge suprema della bellezza e dell'armonia, nascono dalla natura e nella natura vivono e si muovono: l'oltretomba non è che un duplicato della vita presente. Il Cristianesimo, invece considerando il corpo come un carcere da cui lo spirito aneli liberarsi, educò a non contentarsi della vigilia dei sensi, a inalzarsi sulla cerchia ristretta della natura finita e limitata, svegliando la sete ardente dell' Infinito e dell' Illimitato. Questa sete ardente è l' eredità più profonda che il Cristianesimo anche nella sua decadenza attuale abbia lasciato al mondo moderno. L'infinito, dice infatti il De Sanctis, è il motto del poeta moderno, è la parola con la quale ricomincia ogni nuova Gerusaleme, il verbo di Mosè e di Dante, il Potere ascoso del Leopardi. Quel mare in cui per un momento parve dolce al Leopardi di naufragare è per Victor Hugo un cupo mare ignorato,

Le muet infini sombre mer ignorée.

E la tortura pungente di questo sentimento provavano il Byron davanti all' Oceano, il Lenau davanti alle sconfinate pianure dell'Ungheria, il Tolstoi davanti alle immense steppe della Russia.

Benchè si possano ritrovare nell'antichità germi notevoli di pessimismo, l' intuizione della vita era in gran parte presso gli antichi ottimistica. Il Cristianesimo cominciò a considerare la terra come una valle di lagrime; l'epoca moderna si apre con un concetto fosco e doloroso dell'esistenza: già lo Shakespeare chiama la vita una stupida fola raccontata da un idiota. Il dolore, dice il De Sanctis, è il Colombo che apre al poeta un mondo nuovo. Di qui il sentimento della natura peculiare ai moderni: sentimento che non procede più, come negli antichi, dalla sola contemplazione amorosa dei fenomeni naturali e da un affetto, che, per così dire scherza intorno ad essi senza penetrare addentro; ma da un profondo disgusto della vita e della coscienza, e dal desiderio di spengere la propria individualità nel grembo della Natura infinita.

Non hanno, si domanda il Byron, le montagne, i mari, i cieli la nostra stessa anima?

Lo spirito classico ama troppo la precisione e la determinatezza, per arrivare a interpretazioni fantastiche ed esagerate della Natura, a identificazioni vere e proprie dei fenomeni esterni cogli interni. L'animazione della Natura è sempre contenuta in stretti limiti, perchè la Natura è veduta soprattutto dal lato esteriore, per quanto il poeta talvolta parli con lei e la creda capace di rispondere ai suoi sentimenti. Se la Natura ha un'anima, il poeta sa di avergliela prestata per un momento lui stesso.

Lo spirito romantico segna invece l'assoluta prevalenza della subiettività; l'anima ritrova dappertutto sè stessa. La materia si scioglie al lume del pensiero in spirito; per l'Hegel nocciolo del mondo è l'Idea, per lo Schopenhauer la Volontà. Il Leopardi riportandosi alle osservazioni di Lodovico di Breme sopra la poesia moderna o romantica, critica quel suo magnificarla, perchè attribuisce senso ad ogni cosa e riconosce vita sotto tutte le possibili forme, avviva insomma la natura col mezzo d'idee poeticamente analoghe, senza però convertirla in individualità umana, come la mitologia antica. E come, esclama il Leopardi, è egli possibile concepir per noi altra vita nelle cose che l'umana? Di qual altra vita possiamo noi aver sentore? Che altri sentimenti, che altri pensieri possiamo noi attribuire alla natura se non i nostri? Il cavallo, per esempio, disse l'antico Senofane, se avesse ragione e immaginativa attribuirebbe a Dio e perciò anche alle cose inanimate la figura e i pensieri e gli affetti del cavallo e così gli altri animali.—E va bene: ma il Leopardi sembra non accorgersi della profonda diversità che passa tra l'animazione della natura fatta dai moderni e la personificazione mitologica fattane dagli antichi. Si può animar la natura, trasportando in lei i nostri sentimenti e i nostri pensieri, chè altro certo noi non potremmo trosportare, ma attribuendole un'anima unica, generica, infinita, universale, che palpiti in ciascun dei suoi fenomeni, senza veder dietro a questi un vero e proprio individuo umano, il cui supposto agire si sostituisca all'azione naturale, onde il processo fisico si cangi in processo mitico.

Il punto centrale dell'arte antica è infatti l'uomo nei suoi sentimenti e nelle sue azioni, e più forse in queste che in quel-

li: la descrizione della natura e dei suoi fenomeni è cosa affatto secondaria. Nell'Iliade, osservano gli esteti inglesi Ruskin e Grant Allen, quando si ricorda un luogo, un paese, non si dice per lo più che fertile, produttor di cavalli, ricco di grani; la poesia greco-latina è povera di paesaggi; essi somigliano a quelli sfondi di quadri che si ritrovano nel Perugino e in Leonardo, a quelle campagne turchine e fuggenti che servono a dar risalto alla figura rosea d'un giovine o d'una vergine. Ebbene ciò che prima si credeva di scoprire solamente nell'uomo, nel lampeggiar del suo sguardo, nell'atteggiamento del suo volto, nelle movenze del suo corpo, si domandò poi anche ai campi, al cielo, al mare, alla natura insomma eterna madre.

L'Humboldt avea già rilevato che i Greci e i Romani apprezzarono nella natura solo l'ameno e non ebbero quasi intelligenza alcuna per le bellezze selvagge, romantiche e quindi sublimi. Anche il Friedländer dice: Le bellezze naturali producevano sugli antichi impressione diversa che sui moderni. O facevano loro l'effetto di una potenza divina e demoniaca, e allora all'ammirazione ed allo stupore si univa sempre la venerazione religiosa (e il Friedländer lo prova con uno squarcio di Seneca); oppure si facevano ricercare solo per l'amenità dell'aspetto, tanto che la parola *amoenitas* era la più usitata per indicare le bellezze della natura, e potea valere come sinonimo di queste. Mancava totalmente l'ammirazione per le magnificenze orribili delle Alpi; non si vedevano che le difficoltà, i pericoli del viaggio, non si parlava che della rigidezza delle salite, delle vertigini, delle solitudini inospiti, degli ampi deserti di neve e di ghiaccio: mancava insomma il sentimento del sublime naturale.

L'Hegel considerò la Musica e la Poesia come arti romantiche, perchè arrivate al massimo fiore dopo il decadimento della cultura classica, cioè nell'epoca cristiana. Lo svolgimento preso da queste arti nel mondo moderno ha avuto i suoi grandi effetti sulla Poesia; il colorito e l'armonia ne son divenuti l'elemento essenziale. Al punto che c'è chi vuol ridurre la Poesia a una Pittura parlante (concetto contro cui il Lessing già levò la sua voce) o ad una Musica verbale. E siccome i toni dei colori e dei suoni hanno ciascuno un peculiare potere suggestivo sulla nostr'anima, così la suggestione è divenuta uno degli ele-

menti capitali nella Poesia contemporanea, come si vede, ad esempio, nei Drammi delle Stagioni del D'Annunzio e nelle Poesie del Verlaine.

L'arte antica non si proponeva mai di riprodurre la realtà in tutti i suoi particolari, ma ne coglieva solo i punti più significativi ed essenziali, lasciando il rimanente all'imaginazione del lettore o dell'uditore. Dice il Leopardi: È cosa osservata degli antichi poeti ed artefici, massimamente greci, che volevano lasciar da pensare allo spettatore o all' uditore più di quello che esprimessero. E quanto alla cagione di ciò non è altra che la loro semplicità e naturalezza, per cui non andavano come i moderni dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura stessa la presenta, ma va sottilizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare effetto; cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l' arte e l'affettazione, ed introduce nella poesia a parlare più il poeta che la cosa.

Il Leopardi, gran laudatore dell'arte antica vuol dimostrare così l' affettazione della moderna; e cerca nella naturalezza di quella la ragione del suo descrivere le cose a tratti brevi ed espressivi senza fermarsi alle minuzie. Ma non mi pare che egli sia nel vero, perchè le cose in natura si presentano con tutti i loro particolari e io posso fermare successivamente la mia attenzione su ognuno di questi. È più nel vero il Lessing quando dice che l'imaginazione deve avere la sua parte nel piacere del bello artistico, in modo da integrare e completare secondo il talento e il capriccio personale di ciascuno quello che l'opera d'arte esprime o dice ai sensi. Anche il Voltaire lasciò scritto: *Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire.*

Ma questa tendenza all'analisi minuziosa dell'arte moderna è un effetto dei progressi della scienza positiva. Nell' antichità non c'era, si potrebbe quasi dire, un vero e proprio sapere scientifico, ma un sapere filosofico che consisteva in vedute generali e sintetiche delle cose. Ma nei nostri tempi il sapere filosofico ha ceduto sempre più il posto a un sapere scientifico, che consiste cioè in osservazioni particolari, in analisi minuziose e pazienti. Quanto all' indirizzo intellettuale, c'è tanta diversità fra l' Arte antica e

l'Arte moderna, quanta fra la Fisica d'un Aristotele e la Fisica di un Helmholtz o di un Thomson.

L'arte moderna dunque, specialmente nel romanzo contemporaneo, è un' arte più d'osservazione che d' imaginazione, la quale cerca di rispecchiare la vita quale essa è, non solo nel suo insieme, ma nei suoi particolari. Comprendo che tale abbondanza di particolari ingeneri talora fatica per la difficoltà di fermarli e di ordinarli nella mente; comprendo che l'attenzione eccessivamente rivolta ai particolari perda l'effetto dell'insieme; comprendo il pericolo di assimilare il procedimento dell' arte a quello della scienza e l'esagerazione quindi dello Zola allochè parlando di sè come artista diceva: *Nous autres hommes de science*; ma non posso negare che questo correre del pensiero attraverso a tutte le pieghe e le sinuosità delle cose, questo ricavare un edificio non già da poche pietre sparse, ma da svariati e numerosi materiali non dia anche origine a effetti nuovi e stupendi.

C'è poi un campo dell'analisi scientifica in cui l'arte moderna ha mietuto i più bei frutti, è quello dell'analisi psicologica. Il capitolo dei Miserabili di Victor Hugo, *Une tempête sous un crâne,* il tipo di Raskolnikoff nel Delitto e Castigo di Dostojewski non potevano nascere che dopo i progressi della psicologia moderna. E che potremmo dire a tal proposito dello Shakespeare? Io scrivevo altra volta: Lo Shakespeare, che può considerarsi come l'iniziatore della letteratura moderna, iniziò pure lo studio profondo dello spirito umano e delle sue passioni, e qui sta la sua vera grandezza, l'intimo significato della rivoluzione ideale da lui compiuta. In lui si trovano i tipi psicologici più diversi, analizzati con tanta efficacia e con tanta verità da destare l' ammirazione degli stessi scienziati odierni. Fu Bacone a dire che l'uomo contempla il mondo con occhio non già limpido e asciutto, ma inumidito dalle passioni; ebbene lo Shakespeare ha rivelato questo mondo e ha mostrato quella maravigliosa alternativa d'ombre e di luce che su lui getta il demone interiore della passione. Amleto, Macbeth, Re Lear, quanta profondità d'analisi psicologica! Il Re Lear, ad esempio, è uno studio completo sulla pazzia, quale lo potrebbe fare un alienista dei nostri giorni.

E la voluttà di questa analisi psicologica ha generato una

nuova specie di *catarsi*, cioè di guarigione e purificazione del sentimento, ignota ad Aristotele. Il Goethe scrive il suo *Werther* per guarire da una passione amorosa, analizzandola: Claudio Larcher nella *Physiologie de l'Amour moderne* di Paul Bourget scrive la sua fisiologia o meglio psicologia per obbiettivare il suo amore e quindi alleviarne i tormenti. In quella notte, dice il Bourget, in cui riflettè per la prima volta seriamente sull'essenza dell'amore e gli balenò nella fantasia l'idea d'una fisiologia dell' amore moderno, egli dimenticò subito la sua amante, si alzò da quel letto ove tetri fantasmi e pungenti desideri lo torturavano, si ravvolse nella sua pelliccia per non aver freddo, si mise a tavolino e scrisse.

Dice il Leopardi che gli antichi non conoscevano il piacer del dolore, perchè essi non credevano che le sventure sopravvenissero come necessariamente dovute alla nostra natura ed anche come un nulla in questa misera vita; ma come impedimenti e contrasti a quella felicità che agli antichi non pareva un sogno come a noi pare. Perciò la vendetta del cielo, le ingiustizie degli uomini, i danni, le calamità, le malattie, le ingiurie della fortuna, parevano mali non necessari dell' umanità, ma tutti propri di quello a cui sopravvenivano; quindi il dolor loro era disperato, come suol esser in natura, e come ora nei barbari e nelle genti di campagna, senza il conforto della sensibilità, senza la rassegnazione dolce alle sventure, da noi, non da loro conosciute inevitabili. — Vero tutto ciò, e aggiungiamo che essi non conoscevano perciò nel dolore della passione il piacere d' analizzare il dolore stesso, e analizzandolo guarirne.

L' arte antica non rappresenta la realtà quale essa è veramente, ma quale dovrebbe essere; ella non imita semplicemente la natura, ma la corregge e la compie: perciò l'arte antica, si è detto, non riproduce che il bello della vita e fugge il brutto. Ma questo non è vero che per le arti figurative; la poesia antica non si è fatto scrupolo di riprodurre anche il brutto e il disgustoso. Leggo nel Laocoonte del Lessing che Esiodo, facendo il ritratto della tristezza, dice che le scola dalle nari un fetido umore, e che le sue lunghissime unghie sporgono oltre il dito. Omero ci ha dato Tersite, esempio sommo di deformità e di bruttezza, Virgilio ci ha descritto le fetide e sozze Arpie.

Anzi Aristotele si domanda perchè avvenga che alcune cose, le quali in natura ci riescono disgustose, nell'imitazione anche la più fedele ci rechino piacere. Ciò nasce secondo lui dal generale desiderio che ha l'uomo di conoscere, cioè dalla curiosità. Noi gustiamo un' interna compiacenza ogni volta che dall' imagine di un oggetto arriviamo a comprendere ciò che egli è, ovvero che egli è piuttosto questa che quella cosa. Non so quanti si appagheranno di questa spiegazione del sommo filosofo.

Per me, se si togliesse dalla poesia il brutto sì fisico che morale, si straccerebbero molte delle sue più belle pagine. Che sarebbe la Divina Commedia senza la pittura degli orrori e delle bruttezze dell' Inferno, che sarebbe l' Otello dello Shakespeare senza Jago? Se l' arte moderna rappresenta il brutto più dell'antica, bisogna considerare che il suo campo si è allargato, e che la malattia e la miseria hanno assunto nuove e più tremende forme nella vita dei popoli moderni. D' altra parte, noi, non essendo più strettamente legati al principio dell' armonia tra spirito e corpo, abbiam riconosciuto che ci può essere bellezza e forza morale anche in un brutto e debole corpo; donde è nato il principio vittorughiano dell'antitesi.

L'uomo dell'antichità si credeva nelle sue azioni sottoposto alla potenza oscura e misteriosa del fato. L'individualismo, dice il De Sanctis, è il concetto fondamentale del dramma moderno; del dramma antico il fatalismo. La vita era per gli antichi un gran miracolo che essi adoravano compresi di religioso terrore senza intendere e senza pur cercare d'intendere. Eschilo, il vero fondatore della tragedia greca, fu salutato col nome di poeta teologo, con che si accenna giustamente all' indole del suo spirito ardito e profondo, tutto penetrato di alti motivi etici e religiosi. Collo Shakespeare si apre veramente il senso della vita; il miracolo scomparisce, il fato è l'uomo. Le streghe del Macbeth non rappresentano altro che i giuochi allucinatori delle passioni e i miraggi fantastici dell' ambizione, che traggono necessariamente quel principe disgraziato a una serie di delitti. Da ultimo egli stesso si accorge di essere stato truffato e maledice quelle infami giocoliere e i loro doppi sensi.

Dice il Leopardi: L' orrore e il timore della fatalità e del destino si trova più, anche oggidì che la superstizione è quasi

bandita dal mondo, nelle anime forti e grandi che nelle mediocri, per ragione che i desideri e i fini di quelle sono fissi, e ch' elle li seguono con ardore, con costanza e risoluzione invariabile. Così era più ordinariamente presso gli antichi, appo i quali la fermezza e la costanza e la forza e la magnanimità erano virtù molto più ordinarie che fra i moderni. E vedendo essi che spesse volte, anzi frequentissimamente, i casi della vita si oppongono ai desideri dell' uomo, erano compresi da terrore por la ragione della loro immobilità nel desiderare o nel dirigere le loro azioni a quel tale scopo che forse e probabilmente non avrebbero potuto conseguire. Laddove gli spiriti mediocri, senza fermezza, nè certezza di mire, nella moltiplicità dei loro fini e si abbattono più facilmente a uno o più di quelli che desiderano, e anche nel caso opposto cedono senza difficoltà all' andamento delle cose, e da questo si lasciano trasportare, piegare, regolare, andando a seconda degli avvenimenti.

L' osservazione del Leopardi è profonda e almeno in gran parte vera. Ma l' individualismo non importa la forza della volontà e la fermezza dei propositi; importa solo che tutte le azioni dell'individuo siano determinate dalle sue condizioni fisiologiche e psicologiche, cioè dal suo temperamento e dal suo carattere. L'Amleto dello Shakespeare, che fu chiamato il primo uomo moderno, ci apparisce anzi come un uomo dubbioso, incerto della via da percorrere, impaurito quasi di essere abbandonato alle sole sue forze. Amleto, dice il Gervinus, è un uomo a cui un compito difficilissimo, quello di vendicare il padre, fa perdere il centro di gravità. Amleto è un'anima spinta sul pericoloso vertice d' un' azione irta e scoscesa, il cui precipizio gli dà le vertigini.

Noi crediamo di avere così, colla maggior brevità possibile, tracciati i caratteri principali dell' arte moderna rispetto all'arte antica. E mi pare risulti che l'arte antica, così definita, così perfetta, così armonica e proporzionata nei suoi elementi, sia la più opportuna per l' educazione del gusto; l' arte moderna così complessa, così svariata nei procedimenti e nei mezzi di espressione, così nuova nei sentimenti, così vasta e larga nei suoi orizzonti sia la più acconcia all' educazione dell'intelligenza e all'avviamento del pensiero alla piena coscienza di sè. Nelle scuo-

le secondarie, dove si tratta più che altro di formare il gusto e il discernimento, sembrerebbero dunque più indicate le letterature classiche, a patto però che il giovane nei suoi anni di Ginnasio e di Liceo arrivasse al punto di comprendere non solo ma anche di apprezzare gli autori latini e greci, il che non avvien affatto in special modo per questi ultimi. Così si è parlato e si torna ancora a parlare di sostituire al greco una letteratura moderna. Ma così verremmo ad escludere una letteratura originale come è la greca, per mantenerne una come la latina, che è in gran parte letteratura d' imitazione. Se poi ciò che è spontaneo e primitivo è più vicino allo spirito dei giovani di ciò che è studiato e riflesso, la letteratura greca sarebbe sempre più vicina allo spirito dei giovani che non la latina. E dall'altro lato, ammessa pure la minor difficoltà della lingua, potrà avere il giovane del Liceo tale cultura e tanta apertura di mente da comprendere in tutta la sua complessità lo spirito di una letteratura moderna? Ma il problema dell'istruzione secondaria è troppo grave perchè possiamo risolverlo qui su due piedi; e bisogna tener conto oltre che del fattore letterario o linguistico, anche del fattore scientifico, che deve avere il suo posto nella cultura e nella educazione moderna. Certo il posto delle letterature moderne, studiate con metodo scientifico e comparativo, è all'Università, accanto alle letterature classiche, affinchè il pensiero del giovane possa arrivare alla piena maturità e alla piena coscienza di sè stesso.

Terminerò con una osservazione. Si suol dire che noi dobbiamo imparare dagli antichi il magistero della forma e che sarebbe il più alto ideale da proporsi quello di esprimere un contenuto moderno con forme antiche. Ciò non è giusto. La forma non è qualche cosa di esteriore e di attaccato al contenuto, che si possa trasportare da uno a un altro, come da uno a un altro corpo si può trasportare una veste. La forma è invece intimamente connessa col contenuto e costituisce un tutto unico e inseparabile con lui. A tal contenuto, tal forma. Una forma antica non potrà dunque convenire che a un contenuto antico. Un contenuto moderno dovrà avere una forma moderna. Quello che noi dobbiamo prendere dagli antichi non è dunque la forma come tale, ma il segreto della corrispondenza tra forma e con-

tenuto. Eglino possedettero questo segreto, e noi dobbiamo domandarne loro la chiave, affinchè possiamo trovare la forma che adeguatamente corrisponda al contenuto della nostra arte.

Fu già notato che l'arte moderna segna una prevalenza del contenuto sulla forma, donde il suo carattere talora vago e indeterminato, talora caotico e tumultuoso; impariamo dagli antichi il modo di ristabilire l'equilibrio e l'armonia tra i due elementi. Questo sarà il compito dell'arte dell'avvenire.

A. FAGGI

28378